

**QUAL REALISMO É O NOVO?: ESTRATÉGIAS
DE AFIRMAÇÃO DAS ORIGENS DO
NEORREALISMO NO DISCURSO CRÍTICO DO
PÓS-GUERRA NA ITÁLIA E NA FRANÇA**

CID VASCONCELOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
RECIFE, PERNAMBUCO, BRASIL
E-MAIL: NICKMOVIE@HOTMAIL.COM

[HTTP://DX.DOI.ORG/10.5902/2316882X22611](http://dx.doi.org/10.5902/2316882X22611)

QUAL REALISMO É O NOVO?: ESTRATÉGIAS DE AFIRMAÇÃO DAS ORIGENS DO NEORREALISMO NO DISCURSO CRÍTICO DO PÓS-GUERRA NA ITÁLIA E NA FRANÇA

Resumo: A partir do discurso fomentado por críticos e realizadores de cinema do pós-guerra, franceses e italianos, busca-se compreender uma tentativa de afirmação das origens do neorealismo, onde se ressalta a busca de critérios para o enquadramento necessário, critica-se uma ausência de critérios, busca-se a afirmação de continuidades fundamentais. Tais registros operam a partir de discursos que salientam interesses diversos, que vão da autoafirmação artística até as mudanças ideológicas em curso. Palavras-Chaves: Crítica, Neorealismo, Realismo Poético.

QUE ES EL NUEVO REALISMO? LAS ESTRATEGIAS DE AFIRMACIÓN DE LOS ORÍGENES DEL NEO-REALISMO EN EL DISCURSO CRÍTICO DE LA PÓS-GUERRA EN ITALIA Y FRANCIA

Resumen: Desde el discurso promovido fomentado por los críticos y directores de cine de la pós-guerra francés e italiano, buscamos entender una oportunidad de afirmación de los Orígenes del neorealismo, donde se destacan los criterios de búsqueda para el marco necesario, se critica la falta de criterios, busca la afirmación de continuidades fundamentales. Tales registros operan desde discursos destacando intereses diversos que van desde artística autoafirmación a los cambios ideológicos en curso. Palabras clave: Crítica, Neorealismo, Realismo Poético

WHICH REALISM IS THE NEW ONE? ASSERTION STRATEGIES IN THE FRENCH AND ITALIAN POSTWAR CRITICAL DISCOURSES ABOUT THE ORIGINS OF NEO-REALISM

Abstract: From the French and Italian cinema critical standpoint generated after the war, we look to understand the sources of neo-realism: ways of locating, critics of lack of criteria that are linked to the term, to establish prior continuities. Those recordings works through texts that emphasize different reasons, from artistic self-affirmation to ideological changes in process.

Keywords: Critics, Neo-Realism, Poetic Realism.

1. INTRODUÇÃO

Obsessão (*Ossessione*, 1942), de Luchino Visconti, aparece como habitual precursor do neorrealismo ou mesmo, a depender do autor, como o primeiro filme do movimento. Poucas vezes, no entanto, é acentuado, ao menos nos devidos termos, o diálogo do referido filme com a produção francesa que o antecede e que era incensada pelos quadros de certa “esquerda fascista” da revista *Cinema*; algo que se encontrava longe de ocorrer na crítica, sobretudo contrária ao filme, quando de seu lançamento, que costumava enfatizar esses vínculos com um cinema francês considerado decadente e pessimista. Por outro, segue o constrangimento de acentuar os vínculos talvez mais fortes da matriz mais intensamente modernista do neorrealismo, a de Rossellini, com a figura de De Robertis, seu mentor cinematográfico e com o qual co-dirigiu a sua primeira, e menos conhecida, trilogia, ainda durante a guerra⁵³. Por qual motivo, o constrangimento? Por conta do cineasta se encontrar associado com produções de propaganda e ter, inclusive, aderido ao cinema da República de Salò, bastião de resistência fascista em Veneza, momento no qual Rossellini já se articulava para a realização do projeto de Roma: Cidade Aberta, considerado quase unanimemente como o marco inicial do Neorrealismo.

2. O NEORREALISMO: CONTINUIDADES OU RUPTURAS?

Deve-se ressaltar de todo modo, que a narrativa da ruptura radical proporcionada pelo Neorrealismo foi durante muito tempo prevalecente quando se comenta a história e a estética do cinema, e que certamente está longe de ser contestada de todo. O que se deve a se aceitar à própria historiografia canônica do meio e a pouca preocupação com relação às fontes históricas. Isso se deu, em parte, por conta daqueles que desconheciam a produção anterior ao final da guerra no caso de quem escrevia

53 Refiro-me a trilogia menos conhecida, dirigida por Rossellini, antes de sua mais célebre, realizada após a guerra. Inclui os filmes *La Nave Bianca* (1941, co-dirigido com Francesco De Robertis), *Un Pilota Ritorna* (1942) e *L’Uomo dalla Croce* (1943). Denominei-a como Trilogia Militar e não Trilogia Fascista, como abordada por boa parte da bibliografia, por não acreditar que ela se resume ao caráter de propaganda fascista, sendo que cada um dos filmes se detém sobre um segmento das Forças Armadas. Sobre a mesma escrevi uma análise exploratória, em Vasconcelos (2010). Cf. também SEKNADJE-ASKENÁZY (2000).

de outro país e que ganhou um reforço de boa parte dos próprios italianos, que queriam exorcizar a si próprios de seus laços com o fascismo. Algo que se estende aos próprios cineastas associados com o neorealismo e que já, via de regra, trabalhavam nos anos anteriores, como Carlo Lizzani que afirma que “nenhum fotograma produzido entre 1938 e 1943 deveria ser lembrado ou lamentado caso perdido” ou Cesare Zavattini, o mais célebre roteirista associado ao neorealismo, afirmando “que nem mesmo 3 mil metros de filme dentro 30 milhões produzidos era digno de discussão” (Micciché in Redi (1979) apud Bondanella, 1993: 3)⁵⁴. Os realizadores neo-realistas não iniciam sua produção a partir do nada. Tanto tecnicamente e esteticamente quanto em termos de pessoal eles lidam com a recente herança indesejada do fascismo.

Sempre houve e continuará provavelmente a existir visões diferenciadas e mesmo antagônicas com relação às continuidades e rupturas que o Neorealismo teria provocado em relação ao cinema que lhe antecedeu na Itália. Se o revisionismo que surge a partir dos anos 1960 com relação à Resistência e a cultura do pós-guerra apontarão para mais continuidades do que rupturas, inclusive no plano estético, com o passado fascista, no caso do cinema neo-realista, sua aura de mudança radical havia sido ironizada por intelectuais de peso como Umberto Barbaro (1965: 235), bem antes, já em 1954:

Este desacordo começa com a própria denominação neorealismo, que para alguns não é apropriada. Os que a julgam apropriada não chegam a um acordo entre si sobre a interpretação do elemento novo, que deveria justificá-la. O dissídio se torna ainda mais agudo quando se trata da origem dessa floração repentina do cinema italiano, que parece não ter nenhuma origem, quase um fungo, nascido de repente, depois da chuva benéfica da Libertação do fascismo e do seu aliado ocupante nazista.

54 Provavelmente ambas as referências sejam extraídas do mesmo texto, ainda que pela disposição do texto possa se pensar que a referência a Zavattini é apócrifa. Com relação a radicalidade dos comentários, é interessante perceber como nem mesmo *Obsessão* ou *A Culpa dos Pais* de De Sica, ambos de 1943, são poupados da negação em bloco da produção efetuada durante o fascismo. Deve-se atentar para que, lendo o próprio texto de Lizzani, acaba-se percebendo uma bem maior atenção e nuance à produção efetuada durante o fascismo que tal frase de efeito parece supor.

E tampouco ficava restrita à Itália tal percepção. Bazin já fazia, em plena efervescência do movimento e com sua habitual lucidez, uso de uma analogia biológica semelhante a evocada por Barbaro para pensar essa relação ao afirmar que “talvez tenhamos negligenciado aprofundar as causas de tal renascimento, preferindo ver nele alguma geração espontânea procedente, como um enxame de abelhas, dos cadáveres podres do fascismo e da guerra.” (Bazin, 1991: 233)

No artigo de Jacques Demeure, denominado “O Irrealismo Italiano”, por exemplo, existe uma referência a definição de neorealismo enquanto “termo genérico” que designaria a quase totalidade dos melhores filmes italianos depois de 1940 (42, 43, 44 ou 45), ao sabor do leitor.” (Positif, 14-15, nov. de 1955, p. 125) O que chama atenção nessa referência de Demeure é sobretudo a simples abolição do critério histórico temporal pré e pós-Libertação como divisor dos critérios associados a definição do surgimento de um novo realismo, assim como sua compreensão da diversidade de estilos que o termo comporta. E deve-se ressaltar, inclusive, a sua concentração no período anterior a Libertação, inclusive, curiosamente não o vinculando justamente ao período onde se tornarão consensos alguns clássicos vinculados ao movimento (Ladrões de Bicicleta e A Terra Treme, por exemplo).

De forma semelhantemente crítica a se agrupar propostas tão diversas, no primeiro número da revista Cinema do pós-guerra, mais de meia década após a publicação ter sido interrompida em meio aos eventos que levaram ao declínio do fascismo e a uma virtual guerra civil na Itália, em meados de 1943, um artigo indaga: “(...) como afirmar que o erudito Visconti, o hoje lírico Rossellini, o impetuoso De Santis, o sentimental De Sica, o dinâmico Castellani e o amargo Germi pertencem a uma ‘escola’? (...) Pertencem [antes] todos eles a uma época comum.” (Cinema 1, outubro de 1948, p.8)

Algo praticamente repetido, ainda que com o intento oposto, menos de desmerecer que de acolher o termo, sobretudo quando se pretende representar pujança, em termos industriais, do cinema italiano, com adjetivos e nomes (por vezes) diferentes, por Lo Duca, italiano radicado na França desde 1942, no primeiro número do Cahiers du Cinéma:

Pouco importa que se meta no mesmo saco a literatura de Luchino Visconti, o lirismo de Roberto Rossellini, o sentimento onírico de Vittorio De Sica, a juventude de Giuseppe De Santis, a crônica de Luigi Zampa, a flexibilidade de Renato Castellani, a escrita de Alberto Lattuada, o documentário de Francesco De Robertis, a eloquência, enfim, de Alessandro Blasetti. (Cahiers du Cinema n.1, abril de 1951, p. 24)

3. NEORREALISMO: ORIGENS E INFLUÊNCIAS

Numa visada panorâmica sobre verbetes e referências ao neorealismo, observa-se, por exemplo, referências a um movimento “oriundo, a um só tempo, da influência das escolas realista francesa (Renoir, Clair, Grémillon) e, de modo mais amplo, europeia (Pabst), e da reflexão crítica, na própria Itália, notadamente em torno de Pasinetti, Barbaro, De Santis, do Centro Sperimentale e da revista Cinema.” (Aumont; Marie, 2006: 212) Curiosa nesse arrolamento de influências é a ausência do próprio cinema italiano, ficando a influência “interna” restrita à esfera crítica, assim como do nome mais referido da “escola realista francesa” nas revistas italianas do período, Julien Duvivier. Sendo, ao mesmo tempo, que a influência francesa é tida para o movimento como um todo, certamente algo não sobrevalorizado para Visconti, mas provavelmente no que diz respeito a Rossellini. Filmes como *Obsessão* e *O Coração Manda* são tidos menos como possíveis influências que primeiros esboços do próprio neorealismo.

As influências estéticas arroladas são provenientes de vários campos, e apresentam pequenas variações, a depender do autor em questão. Liziani (1954: 113-114), elenca: (a) uma parte da melhor tradição crítica italiana (Francesco De Sanctis); a literatura realista (Verga); c) o estudo atento, obstinado, dos clássicos das telas (Eisenstein, Pudovkin, Stroheim, Chaplin); d) o novo “verismo” francês (Duvivier, Carné e, sobretudo, Renoir); e) a literatura contemporânea italiana (Corrado Pratolini, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Vasco Pratolini); f) a crítica fomentada no Centro Sperimentale di Cinematografia (e, por extensão, em sua publicação, *Bianco e Nero*).

Dentre os “esquecimentos” se encontram a literatura norte-americana (Faulkner, Dos Passos, Hemingway), devidamente salientada por Bazin, assim como novamente o próprio cinema italiano. A prática no documentário, por exemplo, de boa parte dos realizadores e/ou críticos, como é o caso de Rossellini, Visconti e Antonioni. Dos dois cineastas mais for-

temente vinculados ao neorrealismo, Visconti e Rossellini, observa-se um discurso que pretende entrelaçar o surgimento desse novo realismo com a sua própria trajetória.

Rossellini afirma:

Se o impacto do chamado neorrealismo no mundo derivou de Roma Città Aperta é algo para os outros decidirem. Eu vejo o nascimento do neorrealismo muito antes: sobretudo em certos documentários de guerra romantizados, aonde contribuí com minha parte em *La Nave Bianca*; assim como em filmes propriamente ficcionais, aos quais me vi envolvido no roteiro, tais como Luciano Serra *Pilota* ou na direção como em *L' Uomo Dalla Croce*; e finalmente, e sobretudo, em filmes menores, como *Avanti c'è Posto*, *L'Ultima Carrozzella*, *Campo de' Fiori*, nos quais a fórmula, se assim podemos chamá-la, do neorrealismo é montada através da criação espontânea dos atores: de Anna Magnani e sobretudo de Aldo Fabrizi. (Bianco e Nero n.2, 1952 apud Wagstaff, 2007: 122)

Essa declaração de Rossellini é bastante significativa para que se pense em duas correntes que iriam influenciar sua obra neorrealista, sobretudo o filme que é considerado o marco do surgimento do movimento, *Roma: Cidade Aberta*⁵⁵, mas não necessariamente o neorrealismo como um todo. Primeiro, o realismo presente nos filmes da trilogia, assim como nos de De Robertis; depois os filmes que ele considera “menores”, dos quais tirará partido sobretudo dos gestos e expressões do cotidiano, algo ainda bastante limitado na restrita dramaticidade dos filmes de propaganda. Quando Rossellini aponta para filmes como os de Mario Bonnard, certamente se encontrava consciente da outra vertente fundamental a influenciar o neorrealismo, “a criação espontânea dos atores”, aquela que valoriza a influência da fala e dos gestos do povo tão bem expressa por atores de dramas e comédias populares como Fabrizi e Magnani, não por acaso os protagonistas de *Roma: Cidade Aberta*, numa aliança tão improvável que seria séria candidata ao ridículo involuntário por membros da

55 Não passa despercebido a Sitney (2013: 27-39) que justamente o filme inaugural do neorrealismo seja uma das produções de Rossellini que mais fortemente dialogam com o melodrama. Embora essa seja uma referência habitual na literatura sobre o tema, e não muito difícil de constatar ao se assistir o filme, o autor a desenvolve com minúcias esclarecedoras. Traduzi esse segmento de capítulo, com o título do mesmo na íntegra, *A Resistência de Rossellini* [no prelo].

indústria cinematográfica italiana⁵⁶. Nessa segunda influência, Rossellini desloca o eixo da composição da estrutura narrativa para a forma dramática de interpretação dos atores⁵⁷. São eles, sobretudo, que trazem a dimensão humana e cotidiana para o realismo “documental” demasiado distanciado, ou talvez mesmo tosco, das interpretações das produções de De Robertis ou Rossellini da época da guerra.

Já Visconti declara:

Por mais que se diga “mas, já havia *O navio-hospital* e *O homem da cruz*, de Rossellini, ou *Uomini sul fondo*, de De Robertis”, esses filmes, de fato, eram documentários. A meu ver, é absolutamente necessário deixar de lado os dois filmes de Rossellini que citei, porque eram fascistas, de propaganda fascista. De Sica ainda rodava filmes como *Teresa Venerdi*, *Un garibaldino al convento* e, pouco depois de *Obsessão*, realizou *A culpa dos pais*, que já seguia a mesma linha. [...] O termo “neorrealismo” nasceu com *Obsessão*⁵⁸. (Faldini e Fofi apud Fabris, 2006:199, grifo meu)

A afirmação do realizador se torna instigante quando comparada ao depoimento de Rossellini não apenas por explicitar as diferentes abordagens possíveis desse novo realismo como por, ironicamente, contrapor o discurso de Visconti, sempre conhecido por sua preocupação estética e pictórica com a imagem, desqualificando o realismo de Rossellini por

56 Situação representada a determinado momento de *Sanguepazzo* (2009), de Marco Tulio Giordana, quando a personificação de Osvaldo Valenti, o ator que assume a direção geral do cinema na República de Salò, reduto da resistência nazifascista quando o centro-sul já se encontrava em poder dos aliados, ridiculariza a escolha dos atores para o projeto então iniciado de Rossellini.

57 Ainda que Rossellini apenas enfatize nessa produção o que se refere à interpretação dos atores, trata-se curiosamente da produção cômica que é tida como se destacando do panorama algo amorfo da comédia italiana contemporânea, justamente por introduzir uma dimensão de maior teor realista, segundo Faccioli (2010: 83), que volta a citar os mesmos três títulos referidos por Rossellini. Tampouco se deve negligenciar, como habitualmente faz a bibliografia sobre o período, o papel do jovem Fellini como colaborador não creditado do roteiro tanto de *Campo de' Fiori* (Faccioli, idem) quanto co-roteirista de *L'Ultima Carrozzella* e *Roma: Cidade de Aberta*.

58 Noutro momento, numa entrevista para uma tv de língua inglesa, ele é mais reductor ao dizer que somente o que havia na época eram “comédias eróticas”, gênero que, na verdade, só veio a ganhar destaque na cinematografia italiana dos anos 1960. A entrevista se encontra presente no documentário *Visconti* (2002), produção da BBC, com direção de David Low.

ser “fascista”, ou seja por sua dimensão ideológica; enquanto Rossellini, conhecido por sempre contestar uma maior preocupação com questões estéticas, defender que seus filmes da trilogia podem ser tidos como portadores desse novo realismo, senão em termos de composição visual, por questão de uma nova abordagem da narrativa, quase numa inversão de papéis. Mesmo se tendo em vista as diferenças ideológicas que marcam os dois cineastas neste momento, pode-se pensar igualmente aqui numa tentativa de encontrar raízes do Neorrealismo mais associadas com suas próprias obras, partindo de critérios diferenciados (inovações narrativas ou do uso da paisagem e abordagem de temas, a depender do caso), buscando demonstrar a significância de suas obras e sua influência dentro do campo artístico em questão.

Por mais tentadora que seja a articulação dessa dicotomia, em termos didáticos, deve-se ter em conta, no entanto, que sua elaboração é pensada nesses termos, sobretudo no discurso retrospectivo do pós-guerra. Quando se observa os primeiros clamores conscientes da necessidade de um “autêntico cinema italiano”, curiosamente se tem referências direcionadas tanto a Jean Renoir, influência notória para Visconti, de quem foi assistente, como ao recém-lançado *Uomini sul Fondo*, de De Robertis, mentor cinematográfico de Rossellini (Cinema 116, 25/04/1941, p. 263).

Antes mesmo de De Santis, ainda que sem a mesma ênfase contundente de seu artigo por um novo realismo que dê conta da autenticidade do ambiente humano, existe já uma reflexão sobre os anseios por um realismo que fosse além da limitada dimensão da propaganda rotineira e que se erigiu numa reflexão sobre o documentário, como presente em artigo de Michelangelo Antonioni que antecipa sua realização relativa a região do Po, *Gente del Po*⁵⁹ (Cinema 68, abril de 1939, p. 257)

Ainda que essa reflexão sobre o documentário tenda, a priori, a sugerir uma maior aproximação com a nova proposta realista de Rossellini e De Robertis, mais próxima do universo do documentário, deve-se ter em conta que sua tentativa de elaborar certa poética da região, através de um interesse maior pela paisagem e pela “psicologia” e hábitos dos moradores), acaba talvez por aproxima-lo mais da proposta estética encampada

59 Interessante observar aqui a mudança de ênfase, nos escritos de Antonioni e De Santis, para a paisagem enquanto forte componente de realismo, quando se observa em número anterior da revista a reivindicação de realismo do cinema americano como associado aos cuidados extremos com a cenografia (Cinema 44, 25/04/1938, p. 268-9).

por Visconti, cujo longa de estreia também será ambientado na região do Pó.

Outro elemento a nuançar tal dicotomia é a forte presença do cinema francês, observado com admiração por diversos cineastas de ambas as tendências realistas aqui apontadas.

Tal presença do cinema francês na órbita dos interesses da crítica italiana da época teria sido importante ao cinema de Rossellini, ainda que em menor medida que Visconti? Giuseppe De Santis traça paralelos entre algumas estratégias utilizadas na narrativa de *Un Pilota Ritorna* e *A Grande Ilusão*, ainda afirmando que no caso do primeiro ele não conseguiu o mesmo feito, o que bem pode ser uma compreensão do próprio De Santis, a partir do estranhamento que lhe proporcionou certos aspectos do filme de Rossellini. Em sua detida análise sobre a trilogia dirigida por Rossellini durante o fascismo, Serknadhe-Askenázy (2000) não cita sequer uma vez o nome de Renoir.

Se, de um modo geral, a produção francesa é benquista pela crítica italiana, ela tampouco deixa de suscitar desconfiças. Julien Duvivier é, de longe, o nome mais destacado pela crítica no momento inicial –posteriormente essa parece se deter mais fortemente sobre Renoir. Por volta de meados de 1938 é difícil não haver uma revista *Cinema* que não faça menção ao realizador, seja em pequenas notas, em críticas sobre seus filmes quando de seu lançamento na Itália ou estudos críticos menos direcionados para uma produção específica.

Apesar das constantes referências ao realizador, não se trata de unanimidade, ao menos ao se fiar no seguinte comentário:

Alguns observam em seus personagens e em seus ambientes graves e pitorescos o vulgar de certos romances da pior literatura parisiense; outros enxergam na sua predileção por certos tipos, lugares e histórias, uma atitude extremamente refinada, um pouco semelhante ao decadentismo de Baudelaire, que restitui ao elemento exótico ou plebeu um senso capaz de evocar imagens estranhas e turvamente misteriosas. (*Cinema* 44, 25/04/1938, p. 278)

De forma mais articulada, em termos de discurso estético, os propagadores de um novo realismo que buscasse uma representação da Itália mais próximo da concepção “nacional-popular”, por exemplo, admitem a admiração pelos realizadores franceses – Renoir e Carné, mas não “Du-

vivier e seus satélites”. E no realismo francês como um todo, observa-se uma tendência a “assumir decisivamente o modo e o tom do naturalismo (...),o seu típico interesse pelos aspectos patológicos da realidade”. Há um modelo a ser contraposto a esse realismo “quase decadente” O realismo de Verga é indicado como solução e antídoto, já que parece indicar a “única exigência historicamente válida: a de uma arte revolucionária inspirada em uma humanidade que sofre e que espera.” (Cinema 127, 10/10/1941, p. 216).

Tal discurso, superficialmente, pode fazer coro a prédica de um fascismo mais conservador, como o representado pela declaração de Alessandro Pavolini, então Ministro da Cultura Popular, que pondera a necessidade de um novo realismo “sem o equívoco que (...) deva por força refletir os aspectos deletérios da sociedade”, crítica endereçada ao modelo francês que ficaria conhecido como “realismo poético” e, por extensão, a tentativa de se buscar um caminho semelhante na Itália (Cinema Italiano, 1941, p. 12 apud Brunetta, 2009: 207)

No último caso, aproxima-se mais do habitual temor de setores conservadores de uma “representação negativa” da sociedade, algo que a própria França, com a eclosão da guerra, tampouco deixava de se preocupar, como se observa a partir de uma nota copiada de Cinematographie Française: “Produtores, atenção! Façam filmes sãos e otimistas. Na comunicação da Câmera Sindical dos Filmes Franceses se pode ler que as medidas estão a ser aplicadas a certos filmes incompatíveis com a necessidade do momento presente.” (Cinema 78, 25/09/39, p. 192). No primeiro caso, teme-se que a representação trazida por tal produção seja insuficiente para dar conta do momento histórico italiano. Algo que fica ainda mais compreensível quando se tem em mente que quem escreveu o artigo foram Mario Alicata e Giuseppe De Santis, ambos futuros colaboradores do roteiro de um dos filmes que terá maiores problemas com a censura fascista, Obsessão. E que ambos, tenham sido inclusive presos⁶⁰ por conta do roteiro do filme, De Santis posteriormente abandonando a produção de Desiderio para se juntar a resistência comunista ao fascismo.

⁶⁰ A censura ao filme de Visconti, que acabou sendo lançado com cortes é bastante significativa das relações contraditórias no âmbito do regime autoritário italiano; o filme quando de sua produção havia recebido resenhas elogiosas em um órgão oficial do Partido Fascista, Lo Schermo Cf in: Ben-Ghiat (2001: 197)

4. CONCEPÇÃO DE REALISMO: AMBIGUIDADES, PROXIMIDADES, DEMARCAÇÕES

O projeto desejado por esses colaboradores específicos da revista Cinema parece se encontrar bem consciente dos contornos precisos que busca, talvez se aproximando mais de muitos dos filmes que viriam a ser considerados neorrealistas que mesmo da produção imediata de Visconti, com a qual se associaram. Ao menos é o que parece sugerir o seguinte comentário de Alicata:

Quase todos os personagens do nosso cinema não possuem história, vivem de lugares-comuns, de resíduos bastante convencionais e melodramáticos de sentimentos e de paixões, e vivem as suas aborrecidas existências em lugares igualmente mudos (...) e incolores. Para aqueles que, como nós, tem o gosto de filmar pelas ruas da própria cidade, a colher a inexaurível poesia do que existe naturalmente e tem dotado a própria fantasia com a simples, mas frutífera, lei de que cada homem que encontramos é um personagem, acontece realmente de se impressionar com a incapacidade que os narradores de nosso cinema demonstram de adequar-se à realidade humana do ambiente no qual convencionalmente são postos a desenvolverem as suas histórias.” (Cinema 135, 10/02/1942, p. 75)

Percebe-se, a partir mesmo de articulistas que não fazem parte do núcleo que defende um realismo mais “radical”, uma compreensão do realismo emergente em filmes como *Un Pilota Ritorna*, segundo filme da Trilogia Militar de Rossellini, bastante distinta, senão mesmo oposta à defendida por *Lo Schermo*. No caso do grupo articulado por Cinema, em recado direto ao espectador (e não apenas a ele, como veremos a seguir), afirma-se que esse:

não terá surpresas também se explicarmos que a vida do aviator que outros querem, a qualquer custo, tornarem retórica e falsa, sob o esquema falsificado do cinema hollywoodiano, for aquela que o filme terá apresentado. A quem possa considerar *Un Pilota Ritorna* uma empreitada de fundo absolutamente heroico, aventureiro e possui no piloto Rossati, interpretado por Massimo Girotti, aquele tipo de piloto americano encarnado por [Clark] Gable, [James] Cagney ou [Edmond] O’Brien, dizemos que muda de ideia.” (Cinema 138, 25/03/1942, p. 167)

Por mais que a referência direta seja ao espectador, não seria fantástico se supor que valeria tão ou mais para os articulistas do oficioso *Lo Schermo* que, em artigo publicado dois meses antes, haviam apresentado uma nota elogiosa sobre o filme, no qual destacavam o ator que corporifica Gino Rossati:

Um louvor especial vai para Massimo Girotti pelo empenho construtivo que colocou em interpretar o personagem central da película. Nos uniformes azuis da nossa força militar nos céus a galante figura destaca-se por sua masculinidade (...) quase a sintetizar a virtude militar de nossa gente. (*Lo Schermo* n.1, janeiro de 1942, p. 16)

Porém, essa concepção de realismo tal como destilada pela revista *Cinema*, parece ocasionalmente coincidir ou se mesclar sem maiores problemas com as prerrogativas oficiais do establishment fascista, tal como em editorial, quando se afirma sobre a necessidade de um cinema que “interprete a vida italiana, a nossa civilização, a nossa sensibilidade, o caráter e o gênio da nossa raça.” (*Cinema* 169, 10/07/1943, p. 7). No limite, poder-se-ia pensar que sobre um mais amplo espectro de uma postura realista que possa conviver sem maiores problemas com os ditames nacionalistas do regime, mais acentuados nos anos da guerra, com a negação da corrente cosmopolita que havia florescido na década anterior, pode ser estabelecida uma abertura para concepções mais pontuais e direcionadas para uma postura nacional-popular de cunho mais abertamente crítico como o sugerido pelo discurso de Alicata ou De Santis. Essa maior pontualidade, inclusive, surge no próprio editorial, assinado coletivamente com o nome da própria revista, quando se afirma, de forma mais concisa que anteriormente, tocando em dois pontos fundamentais associados com a defesa desse novo realismo: “Do estúdio e da observação dos indivíduos se pode proceder a uma avaliação demasiado genérica do caráter de um povo.” (Idem). Aqui se ressalta primeiro, a necessidade de se compreender “poeticamente” as ruas, enquanto potencial espaço de auscultação de uma realidade contemporânea mais precisa e, por extensão, de recusa do drama histórico. Assim como a recusa ao protagonismo individual que traz a dimensão coral de parte desse novo realismo. Portanto, e de forma curiosa, é justamente o crescente conservadorismo nacionalista que poderá ser utilizado como via de acesso ao discurso por um maior realismo nas telas.

E que essa valorização do elemento nacional não se limita a polarização entre *strapaese* e *stracittà* do debate literário anterior⁶¹.

É provavelmente um dos dois articulistas que defende, em tom profeticamente premonitório, *Obsessão*, quando de seu lançamento, com cortes, após alguns meses censurado, posicionando-se contra uma campanha crítica difamatória do filme. No artigo, assinado por Mestolo (provavelmente um pseudônimo de De Santis ou Alicata ou ainda ambos), critica-se o pacto de mediocridade da crítica com a habitual produção cômico-sentimental, assim como com a produção formalista. Tal crítica, “deparando-se, pela primeira vez, diante de uma obra de alto nível artístico, não foi capaz de tomar uma posição decidida, referindo-se muito facilmente ao cômodo chamado do cinema francês”. Tal crítica se encontraria consciente que “[u]ma orientação diversa da produção a faria facilmente naufragar. Mas essa posição filisteia será julgada amanhã com severidade, quando (...) com a prova do tempo, poder-se-á serenamente se atribuir o justo mérito a um filme que, senão outra coisa, terá antecipado uma produção de filmes verdadeiramente humanos e italianos”. (Cinema 169, 10/07/43, p. 19) A má recepção crítica do filme por setores conservadores, como o católico, provavelmente aliado a uma crescente insatisfação com um regime que vivia seu estestor⁶² dita o tom dessa crítica. Ou seja, dita

61 *Strapaese* como movimento literário surgido por volta de 1926 a partir da associação da arte com elementos característicos de um determinado território e, portanto, de tendência anti-cosmopolita e anti-européia, tendo como líder o antigo membro dos esquadrões fascistas Mino Maccari, e propondo um “modelo de comunidade baseado na identidade étnica” (Ben-Ghiat, 2001: 25). Sua postura entrou em conflito com algumas políticas fascistas, como a da derrubada de burgos medievais dos centros das cidades. *Stracittà* como movimento que aposta na rica tradição cultural italiana em conjunto com a familiarização dos desenvolvimentos culturais empreendidos no resto da Europa enquanto uma possibilidade de dominação cultural do continente nos moldes dos Estados Unidos. Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte foram seus expoentes, sendo criticados por uma revista aliada ao movimento oposto por difundirem uma cultura modernista produzida por e para “judeus e pederastas” (Ben-Ghiat, 2001: 28).

62 Cerca de duas semanas após sua publicação, Mussolini seria exonerado pelo rei. No plano do debate intelectual, essa postura de oposição aberta ao fascismo já se encontra presente em publicações como os *Quaderni Italiani*, que a partir de seu primeiro número, em janeiro de 1942, possui artigos com títulos tão sugestivos quanto “Aspectos do Novo Anti-Fascismo na Itália”, “Sobre a Tortura Fascista” ou “Por um Socialismo Liberal”. Ainda não encontrei fontes que se refiram a como se dava a circulação dos mesmos, tendo em vista a forte repressão que, a partir de 1940 se tornou mais rigorosa e, três anos após, sinalizava positivamente para apenas 1/3 das publicações submetidas à Censura, conforme dados encontrados em Ben-Ghiat (2001: 175).

um tom de polarização e aberta refrega contra os críticos conservadores, algo impensável alguns meses ou mesmo semanas antes, caso se acompanhe a trajetória crítica da publicação quinzenal.

5. NEORREALISMO: ARQUEOLOGIA DE UM TERMO

Dentre as várias versões para a origem do termo, uma das mais recorrentes é a que aposta em seu surgimento a partir de críticas de Antonio Pietrangeli e Umberto Barbaro, sendo que em alguns casos tal referência é direcionada somente para a produção francesa anterior e noutras teria sido vinculada ao próprio filme de Visconti, *Obsessão*, de que Pietrangeli fora co-roteirista. Fabris (1996: 33) apresenta hipóteses que apontam nos dois sentidos, mesmo que sem problematizar suas diferenças. Na primeira, a partir de Visconti, o termo teria sido cunhado por Mario Serandrei, montador de *Obsessão*, referindo-se ao próprio. Na segunda, trata-se do crítico Umberto Barbaro, mas curiosamente utilizaria do termo numa referência a *Cais das Sombras* (*Quai des Brumes*, 1938), de Marcel Carné! Portanto, se encontraria vinculada ao realismo poético francês. Gallagher (1998: 268), credita, via Luigi Chiarini (*Bianco e Nero*, 7 de julho de 1951), o surgimento mais ou menos contemporâneo do termo, relacionado ao cinema italiano, em abril e maio de 1948, a partir de artigos publicados na Itália (*Bianco e Nero*) e França (*La Révue du Cinema*). Para Gallagher (1998:268), todas as referências anteriores ao termo, na revista *Cinema*, dizem respeito ao realismo poético francês⁶³.

Assim, Serandrei, segundo o autor, teria de fato se referido a *Obsessão*, ao assistir seus rushes, como “neorrealístico”, porém vinculando-o à produção francesa e não a italiana. (Gallagher, 1998: 733, nota 12) Com relação ao cinema de forma mais ampla o termo já fora empregado anteriormente, em 1928, em referência aos teóricos soviéticos da montagem, os quais, segundo Libero Solaroli, articulista menos destacado e próximo de Barbaro, seriam “neorrealistas” por “darem da montagem uma interpretação quase matemática”, enfatizando seu “realismo formal” (Brunetta, 2009: 156)

Mesmo trabalhando contra a hipótese de Gallagher que a compreen-

63 Ainda endossando essa hipótese ver, dentre outros, <http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/texts/isms.pdf> acessado em 10/10/12, Relacionada à hipótese contrária conferir também, dentre outros, Hayward (2000: 201).

são do termo neorrealismo, tal como defendida pelos articulistas de Cinema se dirigisse somente a produção francesa, deve-se ter em conta que essa produção serviu, ainda que temporariamente, como possibilitadora para uma articulação consciente de uma proposta estética que se pretendia realista e que se contrapunha ao inócuo universo do cinema fascista.⁶⁴

A apreciação que surge no pós-guerra sem dúvida se aproxima mais do que se compreende hoje como neorrealismo, mas nem por isso o autor segundo Gallagher, de um dos textos de fundação do neorrealismo, pode exatamente afirmar que “o cinema italiano não teve seu A Besta Humana, seu Cais das Sombras e seus ‘dias que surgem’, sua alma morta⁶⁵.” (Bianco e Nero, 1948, 06, p. 26) O que dizer então de *Desiderio* ou do próprio *Obsessão*?

Por mais diferenças que o pensamento católico possa ter tido com os dirigentes fascistas, esse é um ponto comum com aquele: a recusa do “decadentismo” dos filmes realistas poéticos franceses. No caso do fascismo por conta do temor de sua negatividade diante do público, o que potencialmente, por extensão, poderia ser dirigida para a própria sociedade fascista. No caso do pós-guerra, também pela necessidade de afastar sombras e pessimismo, agora de um momento de reconstrução nacional, inclusive em termos de afirmação estética. Quando se tem como referência um articulista não representante da Igreja, como é o caso do artigo acima referido e sim o roteirista e cineasta Gianni Puccini, um dos primeiros a também adentrar o debate sobre o neorrealismo, tem-se a ênfase direcionada para *Obsessão* e não por acaso. Diretor da revista *Cinema* e co-roteirista do filme de Visconti, é o filme que é lembrado como digno precursor e não *O Coração Manda*, de Blasetti. Porém, ainda assim, Puccini reconhece que uma das diferenças fundamentais entre a produção neorrealista do pós-guerra e aquela de Visconti diz respeito a ignorância dos intelectuais sobre o modo de vida das classes populares (Bianco e Nero,

64 Deve-se ainda considerar que tal interesse em acompanhar a produção francesa, também aponta para uma indisfarçada ansiedade de se projetar futuramente no cenário internacional de semelhante maneira, “sendo a produção francesa hoje (...) a única que pode fazer concorrência à americana” (*Cinema* 63, 10/02/39)

65 Citando três clássicos do realismo poético francês, além do filme de Carné, aludido acima, *A Besta Humana* (*La Bête Humaine*, 1938), de Jean Renoir e um jogo de palavras ao final com o título original de *Trágico Amanhecer* (*Le Jour se Lève*, 1939), também de Carné.

1948, 04, p. 12-7). Sob esse prisma, talvez, a afirmação de Rossellini faça sentido. Que a interpretação de Fabrizzi e Magnani em algumas comédias e dramas populares fosse mais enriquecedora para a dramaturgia neorealista que a do filme de Visconti. E apresenta o caráter de crônica de personagens “normais”.

Porém, mesmo no pós-guerra existem aqueles que se referem a Uomini sul Fondo, de De Robertis como “a base do neorealismo italiano⁶⁶” (Cinema 1, 25/10/48, p. 6)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As críticas contemporâneas ao surgimento de uma nova proposta de realismo deixam evidente que a posterior busca de afirmação de ascendência sobre o novo realismo que começou a ser pensado no período fascista polariza as propostas estéticas de dois realizadores seminais neorealistas, Luchino Visconti e Roberto Rossellini, de forma inimaginável a época, onde os principais rivais a serem contestados eram os filmes cômico-sentimentais e a produção formalista, dois rótulos que estavam longe de ser aplicados aos filmes da trilogia de Rossellini. Esses, como os filmes de De Robertis, vieram a ser recebidos com entusiasmo, fosse mais contido, fosse mais irrestrito, tanto por articulistas mais simpáticos às diretrizes do regime quanto pelos críticos que conseguiam depurar nos mesmos elementos importantes para a construção de uma nova estética realista mais profundamente comprometida com a representação da nação.

Infelizmente, a recepção imediata da produção que viria a ser identificada como neorealista na Itália praticamente só pode ser acompanhada, quando muito, através da imprensa não especializada, já que as duas revistas de cinema mais influentes, Bianco e Nero e Cinema, deixam de ser editadas em junho e dezembro de 1943, por conta da grave situação do país e somente retornam em outubro de 1947 e outubro do ano seguinte respectivamente. Nesse intervalo, perde-se a possibilidade de se observar se haveria uma persistência na radicalidade da crítica de alguns arti-

66 As interpretações aqui construídas para o presente artigo apontam para implicações metodológicas que levam em conta os riscos de se partir de uma análise somente ou prioritariamente formalista ou somente histórica do objeto estudado, sob o peso do descompasso que seria atribuído as duas tendências realistas aqui discutidas, algo que em outro momento pode ser levado a discussão de forma mais detalhada.

culistas de Cinema e quando se retorna –esse hiato é digno de uma elipse rosselliniana -já se conta igualmente com a aprovação da crítica francesa, fundamental para a instituição da concepção de neorrealismo, mas também, em muitos casos, para o apagamento dos vínculos dessa produção do pós-guerra com a que lhe antecedeu.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico-Crítico de Cinema. 2. Ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- BARBARO, Umberto. Elementos de Estética Cinematográfica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BAZIN, André. O Cinema – Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEN-GHIAT, Ruth. Fascist Modernities: Italy, 1922-1945. Berkeley: U. of California Press, 2001.
- BRUNETTA, Gian Piero. Il Cinema Italiano di Regime – Da “La Canzone dell’Amore” a “Osessione”. Roma: Laterza, 2009.
- FABRIS, Mariarosaria. O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Neo-Realismo Italiano in: Mascarello, Fernando (Org.) História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006.
- FACCIOLI, Alessandro. L’Idea Comica: Promesse, Occasione Perdute, Incontri Mancanti in: FACCIOLI, Alessandro (org.) Schermi di Regime. Veneza: Marsilio, 2010.
- HAYWARD, Susan. Cinema Studies – The Key Concepts. Londres: Routledge, 2000.
- SEKNADJE-ASKENÁZY, Enrique. Roberto Rossellini et la Seconde Guerre Mondiale: Un Cinéaste entre Propagande et Réalisme. Paris: Harmattan, 2000.
- SITNEY, P.Adams. Vital Crises in Italian Cinema. Nova York: Oxford U Press, 2013.
- THOMPSON, Kristin. Breaking the Glasss Armor. Princeton: Princeton U Press, 1988.
- VASCONCELOS, Cid. Introdução à “Trilogia Militar” de Roberto Rossellini: Tão Longe, Tão Perto do Fascinante Fascismo. RUA. Revista Universitária do Audiovisual, v. s/v, p. s/n-s/n, 2010.
- _____. A Coralidade e Outras Estratégias Discursivas em Paisà, de Roberto Rossellini in: Medeiros, Aline de Silva; Rios, Kênia Sousa; Lucas, Meize Regina de Lucena (orgs.) Imaginário e Cultura. Fortaleza: Nudoc/Instituto Frei Tito de Alencar, 2011. pp.335-54.

Cid Vasconcelos

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Prof. do Depto. de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem publicado sistematicamente artigos e traduções vinculados a área dos estudos de cinema em livros e revistas de perfil acadêmico.

RECEBIDO EM: 11/06/2016

ACEITO PARA PUBLICAÇÃO: 29/06/2016